

# Sete estátuas e um relevo

## As obras de Carlo Monaldi na Basílica de Nossa Senhora e Santo António de Mafra

TERESA LEONOR M. VALE

### Nota introdutória

Quando no mês de março do ano de 1728, por via da interrupção de relações diplomáticas entre Portugal e a Santa Sé, todos os portugueses não residentes em permanência na cidade pontifícia receberam ordem para abandoná-la, Carlo Monaldi era professor de Escultura na Academia de Portugal em Roma, sediada por aqueles anos no Palácio Magnani, na *via di Campo Marzio*, pouco distante da igreja nacional de Santo António dos Portugueses. Nesse mesmo ano decorriam já várias encomendas de obras de arte para a Real Basílica de Mafra, pelo que a situação criada por esta rotura de relações diplomáticas — com a consequente saída de Roma do embaixador André de Melo e Castro, conde das Galveias (1668-1753) e seu *entourage* imediato<sup>1</sup>, o encerramento da Academia de Portugal — se afigura deveras complicada.

É então que emerge, como figura determinante neste contexto, frei José Maria da Fonseca Évora (1690-1752), religioso franciscano, que, sendo superior da Ordem dos Frades Menores, e como tal residente permanente em Roma, não se vê obrigado a acatar a ordem emanada de Lisboa. Deste modo, assumiu, a partir do seu convento de Santa Maria *in Aracoeli*, a condução dos negócios de Portugal, viabilizando, assim, a continuidade das encomendas de arte joaninas<sup>2</sup>. A sua preferência pelo escultor Carlo Monaldi — a quem incumbira já, em 1720, a realização da estátua de *São Francisco de Assis* destinada à galeria monumental de fundadores de congregações religiosas da Basílica de São Pedro do Vaticano — será fundamental para a compreensão da presença de oito obras da sua autoria em Mafra, sendo o artista mais representado no conjunto de cinquenta e oito estátuas, dois relevos e um crucifixo monumental que constitui a componente escultórica da Basílica de Nossa Senhora e Santo António de Mafra.

### O escultor Carlo Monaldi

Carlo Monaldi terá nascido em Roma, cerca de 1691 (e não em 1683, como referem ainda alguns autores)<sup>3</sup>, e na mesma cidade faleceu no dia 21 de Setembro de 1760<sup>4</sup>. Apesar de ser um escultor com uma obra significativa — e, relativamente a Mafra, aquele com maior número de obras executadas, como já se referiu — Monaldi ainda não foi objeto de um estudo monográfico, contando com contributos relevantes para o seu conhecimento mas, sobretudo, em trabalhos mais vastos, dedicados ao contexto da escultura romana na primeira metade de Setecentos<sup>5</sup>. Assim, continua a ser pouco o que se sabe acerca, por exemplo, da sua formação artística. Como nota Jennifer Montagu, parece não ter Monaldi pertencido a nenhuma escola em particular<sup>6</sup>, embora se integre com naturalidade na produção escultórica romana da primeira metade do *Settecento* e alguns autores o coloquem mais especificamente na órbita de Camillo Rusconi (1658-1728).

Sabemos, também, que Carlo Monaldi participou em diversos concursos clementinos promovidos pela Academia de São Lucas: em 1705 obteve o terceiro

### Seven statues and one relief: the works of Carlo Monaldi (c. 1691-1760) in the context of the sculptural component of the Nossa Senhora e Santo António de Mafra basilica

Carlo Monaldi (c. 1691-1760) is the most commonly found artist in the collection of 58 statues, two reliefs and one monumental crucifix comprising the sculptural component of the Nossa Senhora e Santo António de Mafra basilica. This sculptor, who was a teacher at the Academy of Portugal in Rome and an important name in the world of sculpture during the first half of Rome's *settecento*, completed eight works, seven statues and one relief, proving that he was the favoured sculptor of the Portuguese ambassador in Rome, friar José Maria da Fonseca Évora, at the time they were ordered.

prêmio da terceira classe de escultura; em 1707, o primeiro prêmio da segunda classe de escultura (*ex-aequo* com Simone Martinez); em 1709, o terceiro prêmio da primeira classe de escultura. No ano de 1710 concorreu, mas não foi premiado e, em 1711, alcançou, finalmente, o almejado primeiro prêmio da primeira classe de escultura<sup>7</sup>.

Monaldi teve contudo uma grande dificuldade em ser acolhido no seio da comunidade artística e tal verificou-se, essencialmente, por não se dedicar em exclusivo à atividade de escultor. Com efeito, desempenhou também funções de artilheiro no *Castel Sant'Angelo* — (...) *bombardiere entro Castel S. Angelo* (...) — e esta circunstância, bem como o facto de pertencer à confraria dos marceneiros (para além de gerir um lavadouro público situado na *Piazza Venezia*), dificultaram a sua aceitação, não só entre a comunidade artística — embora integrasse a Congregação dos *Virtuosi al Pantheon* desde outubro de 1720<sup>9</sup> —, mas, sobretudo, na Academia de São Lucas, na qual apenas conseguiu ser admitido como membro a 4 de junho de 1730 e mediante a aceitação de um conjunto de condições que para o efeito lhe foram impostas<sup>10</sup>.

No ano de 1754, já perfeitamente afirmado e reconhecido no ambiente romano, foi escolhido pela Academia de São Lucas — juntamente com os escultores Filippo della Valle (1698-1768), Pietro Bracci (1700-1773) e Francesco Vergara (1713-1761) — para ensinar na Academia do Nu, no *Campidoglio*, instituída nessa data, por vontade do papa Bento XIV.

Não se assumindo como um escultor maior no contexto do *Settecento* romano, Monaldi conseguiu, todavia, pela sua competência, alcançar um prestígio que lhe assegurou um conjunto de encomendas de alguma importância, que concretizou a partir da sua oficina sita no *vicolo delle Colonnelle*, próximo do Hospital de *San Giacomo agli Incurabili*, onde se estabelecera logo em 1724<sup>11</sup>.

Entre as suas obras, contam-se estátuas de grandes dimensões, em mármore e em travertino e diversos relevos em pedra e em estuque. Algumas das mais relevantes, no âmbito da nossa abordagem<sup>12</sup>, são: a já referida estátua de *São Francisco de Assis*, 1720-1725, na Basílica de São Pedro do Vaticano (fig. 1); a *Humildade* (no conjunto das *Virtudes da Confissão*), 1727, na Igreja de Santa Maria Madalena, em Roma; o *Repouso na Fuga para o Egipto* (relevo), 1728, na igreja de *Santa Maria ad Martyres* (Pantheon), em Roma<sup>13</sup>; o *Matrimónio de Veneza com o Mar*, 1729-1730, no *cortile* do *Palazzo Venezia*, em Roma; as alegorias da *Magnificência* e da *Abundância* (no monumento fúnebre de Clemente XII), c. 1733-1734, na capela Corsini da Basílica de São João de Latrão, em Roma; estátua de *São Caetano Thiene*, 1738, na Basílica de São Pedro do Vaticano (fig. 2); *A Virgem com o Menino e São Roque* (relevo), c. 1738, na Capela de São Roque, porto de Ancona; a estátua de *São Gregório Magno*, c. 1741, na fachada da Basílica de Santa Maria Maior, em Roma<sup>14</sup>; *São Tiago Maior*



*Baptiza Ermogenes, São Filipe Baptiza o Eunuco, Vocação de São Mateus, Incredulidade de São Tomé, São Tiago Menor, São Paulo e o Mago* (relevos), 1745, na Basílica de São Marcos, em Roma<sup>15</sup>; os monumentos fúnebres dos cardeais Prospero Marefoschi e Raniero Simonetti (sob a coordenação do arquiteto Gerolamo Theodoli — 1677-1766), 1750-1751, na igreja de *San Salvatore in Lauro*, em Roma<sup>16</sup>.

Para além destas obras, reconhecem-se ainda três bustos de frei José Maria da Fonseca Évora, aos quais se fará menção mais adiante.

A receção coeva da sua obra nem sempre foi a melhor; em 1734, o padre Giovanni Battista Baratta, superior dos Oratorianos de São Filipe de Néri, escrevia acerca da estátua de *São Francisco de Assis* da basílica vaticana: (...) *Il S. Francesco però del S.r Monaldi che sta in S. Pietro non ha tutto l'applauso e sento che vi sarà assai che dire al S. Gaetano che ha assunto di fare* (...) <sup>17</sup>. Deve, contudo, relativizar-se esta apreciação, proveniente do superior de uma ordem religiosa “concorrente”, no que concernia ao desejado valor artístico (e consequente apreço) das estátuas dos respetivos patriarcas que integravam a galeria de fundadores da Basílica de São Pedro. Aliás, o *Diario Ordinario*, de Luca Antonio Chracas, verdadeira voz

1 | Itália, Vaticano, Basílica de São Pedro, *São Francisco de Assis*, da autoria de Carlo Monaldi, 1720-1725, mármore.





2 | Itália, Vaticano, Basilica de São Pedro do Vaticano, São Caetano Thiene, da autoria de Carlo Monaldi, 1738, mármore.

da Roma de Setecentos, classificava, nas páginas da sua edição de 2 de agosto de 1727, a mesma estátua como (...) *eccelente* (...)<sup>18</sup>.

Certamente que a eventual disponibilidade de Carlo Monaldi, no momento em que a Coroa portuguesa efetuou a sua encomenda de escultura em Roma, funcionou como explicação (parcial) para a quantidade de obras que Monaldi executou para Mafra. Todavia, outros aspetos devem ser considerados, como já de seguida se referirá.

#### A obra de Monaldi para Mafra. As razões de uma escolha

A fonte mais importante para a identificação das razões conducentes à eleição dos vinte e seis escultores que trabalharam para Mafra é, certamente, a muito conhecida e já publicada carta de 10 de maio de 1730, endereçada a frei José Maria da Fonseca Évora, a partir de Lisboa, por José Correia de Abreu, oficial da Secretaria de Estado (e que fora, até 1728, um dos responsáveis pela Academia de Portugal em Roma)<sup>19</sup>.

A leitura dessa missiva permite-nos reconhecer como critérios subjacentes à realização das obras de

escultura para a Basilica de Mafra (e à consequente eleição dos artistas), os seguintes: a qualidade (a *perfeição*, de que fala Correia de Abreu) dos materiais e da execução; a rapidez, sendo que este se revelou um fator determinante; a conveniência dos preços; a correção iconográfica — a (...) *propriedade das roupas e das insígnias dos Santos* (...), segundo a expressão de José Correia de Abreu.

Quanto ao primeiro critério, o da qualidade, preocupava-se José Correia de Abreu em notar que as obras deviam ser executadas (...) *conforme as melhores regras* (...) *da Escultura* (...), pelo que não deviam ter (...) *juntura alguma* (...), isto é, deveriam ser feitas a partir de um mesmo e único bloco de mármore, sem emendas ou acrescentos. Para que tal qualidade não ficasse comprometida, deveriam as estátuas ser (...) *feitas e acabadas pelos mais insígnies Escultores, e como lá dizem com l'ultimo fiato* (...). Ainda na expressão de Correia de Abreu, os escultores envolvidos deveriam ser (...) *professores* (...), entenda-se, “mestres”, ou seja, artistas maduros e de reconhecido mérito.

Acerca da rapidez necessária, Correia de Abreu é claro e insistente não só nesta carta, de 10 de maio de 1730, na qual se pode ler: (...) *a brevidade com que deuem ser acabadas, porque em todos os modos dezeja nosso Amo e Senhor ve-las colocadas nos seus lugares para o São Francisco do anno 1731* (...), mas também em missivas posteriores.

Com efeito, a rapidez de execução exigida desde Lisboa foi responsável por um recrutamento de escultores que não seriam todos mestres, mas que seriam certamente todos os disponíveis. Aliás, a necessidade de executar a encomenda com a brevidade reclamada por Lisboa explica a procura de escultores fora do ambiente romano. Se a contratação de escultores em Florença poderia ser facilmente justificada por uma sugestão do cardeal Neri Maria Corsini Junior (1685-1770) — pessoa das relações de frei Fonseca Évora, ele próprio florentino — já a contratação de escultores em Carrara só poderia explicar-se pela necessidade de ter o maior número possível de artistas empenhado na concretização da encomenda.

A viagem de frei José Maria da Fonseca Évora a Carrara — onde certamente se deslocara para supervisionar a escolha dos mármore e, eventualmente, obter preços mais acessíveis — relaciona-se, também, com o terceiro ponto mencionado por Correia de Abreu na mencionada carta, de maio de 1730: a (...) *conveniência dos pressos* (...), pois apesar dos meios económicos disponíveis, não parece haver qualquer intenção, por parte de Lisboa, em despendar mais do que o absolutamente necessário, o que, aliás, se depreende do texto de uma outra carta de José Correia de Abreu, datada de 15 de novembro do ano seguinte<sup>20</sup>.

Ainda quanto ao segundo ponto, o da rapidez, deve notar-se que a urgência na realização de uma tão grande quantidade de estátuas determinou a tentativa de atribuir mais do que uma peça a cada artista, o que, também fez com que alguns dos escultores

tivessem certamente sugerido a colaboração de discípulos (ou mesmo de familiares aos quais o trabalho da pedra não seria estranho). É esta situação que explica o envolvimento na concretização da componente escultórica de Mafra de artistas tão diferenciados entre si, não apenas quanto ao mérito em termos absolutos, mas também quanto à fase da carreira em que se encontravam, ou quanto à carreira que não tiveram, pois alguns dos artistas italianos de Mafra permanecem na obscuridade, parecendo não possuir obra anterior nem posterior àquela realizada para Portugal nos inícios da década de trinta do século XVIII.

Todavia, outra ordem de fatores terá contribuído para que a escolha recaísse sobre aqueles vinte e seis escultores que trabalharam para Mafra, designadamente, os já mencionados contactos de frei José Maria da Fonseca Évora com o cardeal Neri Maria Corsini Júnior, os quais explicam a quantidade de escultores florentinos envolvidos, bem como a coincidência de artistas empenhados na realização das componentes escultóricas da Capela *Corsini* na Igreja de São João de Latrão, em Roma, e da Basílica de Nossa Senhora e Santo António de Mafra<sup>21</sup>.

A por demais mencionada carta, escrita por Correia de Abreu para Fonseca Évora, a 10 de maio de 1730, permite-nos ainda abordar alguns aspetos, mais concretos, relativamente à questão da escolha dos artistas, possibilitando o reconhecimento dos preferidos e dos preteridos.

Entre os eleitos conta-se o escultor que agora nos ocupa: Carlo Monaldi. A sua eventual disponibilidade no momento da encomenda explicará apenas parcialmente o facto de lhe ser confiada a realização de um tão significativo número de peças.

Outros aspetos terão concorrido para esta escolha, designadamente, o facto de Monaldi ter já trabalhado para a ordem franciscana, tendo como interlocutor direto frei José Maria da Fonseca Évora, concretamente aquando da realização, ocorrida entre os anos de 1720 e 1725, da estátua do fundador da ordem, a colocar na basílica vaticana. Por outro lado, facto importante neste contexto será, também, o de ter Monaldi ensinado na Academia de Portugal em Roma, entre os anos de 1724 e 1728<sup>22</sup>, onde tinha tido por discípulo o escultor português José de Almeida (1708-1769), regressado a Portugal precisamente nesse ano de 1728, decerto também ele responsável pela difusão de uma imagem positiva do mestre.

Ainda quanto à ligação de Monaldi à Academia de Portugal em Roma, a mesma fica bem expressa e de modo muito concreto — ainda que através do que pode ser considerado um facto menor — num manuscrito que tivemos ocasião de estudar recentemente. Trata-se de um inventário, elaborado em maio de 1728 (no seguimento da ordem de D. João V que determinava a saída de Roma dos portugueses não residentes permanentes): o *Inventario di tutta la Robba di caza e Palazzo dell'Accademia delli Sig.ri Cauaglieri Giuse-*

4 | Itália, Florença, Galleria Giovanni Pratesi, busto de frei José Maria da Fonseca Évora, atribuído a Carlo Monaldi, [173?], mármore.

3 | Vila Viçosa, Paço Ducal, busto de frei José Maria da Fonseca Évora, atribuído a Carlo Monaldi, c. 1740, mármore.





ppre Giorgio de Sequeira e Giuseppe Correa de Abreu, a di 23 Maggio 1728<sup>23</sup>. Neste manuscrito é referida a doação a Carlo Monaldi de (...) *sei scabeletti di legno* (...) <sup>24</sup>, pequenos bancos, que haviam servido para os estudantes da academia, sem valor de relevo, mas que podiam ser úteis para uso na oficina do escultor.

Finalmente, ainda no âmbito das motivações subjacentes à entrega a Monaldi da execução de um significativo número de obras no contexto da componente escultórica de Mafra, deve referir-se o que parece ser uma concreta apreciação (estilística) da sua obra por parte de frei José Maria da Fonseca Évora, o qual, por mais do que uma vez, se fez retratar pelo artista.

As representações de frei Fonseca Évora a que nos reportamos são, desde logo, o busto esculpido para figurar na Biblioteca Eborense do convento de *Aracoeli* (fundada pelo frade franciscano e demolida em 1883, para dar lugar ao monumento evocativo da unificação de Itália, denominado Altar da Pátria) e que se encontra atualmente no Collegio Romano, bem como aquele que se conserva no Paço Ducal de Vila Viçosa (fig. 3), que já tivemos ocasião de estudar noutras sedes<sup>25</sup>.

Para além destes dois retratos, um terceiro busto figurando *Frei Fonseca Évora*, recentemente identificado, pode ser atribuível a Monaldi. Reportamo-nos ao busto pertencente ao antiquário Giovanni Pratesi, de Florença (fig. 4), no qual se representa um frei Fonseca Évora em hábito franciscano e talvez ainda mais jovem do que na obra integrante das coleções da Fun-

dação da Casa de Bragança. A plasticidade da obra e, em particular, o tratamento firme, mas simultaneamente suave, da superfície escultórica, no que aos panejamentos concerne, remetem, a nosso ver, para a maneira de Monaldi.

### Sete estátuas e um relevo

Quanto às suas obras para Mafra, Monaldi terá esculpido, como já se mencionou, nada menos que um relevo — figurando a *Virgem com o Menino e Santo António*, colocado sobre a porta principal da basílica (fig. 5) — e sete estátuas: as representações dos fundadores das ordens mendicantes, *São Domingos de Gusmão* (fig. 6) e *São Francisco de Assis* (fig. 7), para a fachada da basílica; *São Sebastião* (fig. 8) e *São Vicente* (fig. 9), que, na galilé, ladeiam a porta principal; *São Filipe de Néri* (fig. 10) e *Santa Teresa de Ávila* (fig. 11), na galilé; e *Santo Elias* (fig. 12), no interior da basílica.

À exceção daquelas que se encontram na fachada, todas as estátuas estão assinadas, e, particularmente, a de *Santa Teresa*, encontra-se também datada, de 1731. Se aceitarmos que foi respeitada a ordem de prioridades de Lisboa — pela qual se solicitava a realização e o inerente envio das estátuas destinadas à fachada, à galilé e às capelas do interior da basílica nesta mesma sequência — apenas o *Santo Elias* seria

5 | Basílica de Mafra, fachada principal, tímpano, relevo de *Nossa Senhora com o Menino e Santo António*, da autoria de Carlo Monaldi, c. 1730, mármore.







6 | Basílica de Mafra, fachada principal, São Domingos de Gusmão, da autoria de Carlo Monaldi, c. 1730-1731, mármore.

posterior a 1731. Ora, tendo as estátuas da fachada e as restantes da galilé sido realizadas entre 1730 e 1731, e tendo em conta o volume de trabalho que tal implicaria, afigura-se-nos pouco plausível que assim tenha sido.

Não dispomos de informação significativa acerca da receção das obras de Monaldi após a sua chegada a Lisboa. A única exceção refere-se ao relevo figurando a *Virgem com o Menino e Santo António* e a fonte é, uma vez mais, a correspondência trocada entre Correia de Abreu e frei Fonseca Évora. Com efeito, o relevo que tão cuidadosamente tinha sido encomendado — tendo mesmo seguido para Roma um desenho à escala, como se compreende da leitura da carta escrita por Correia de Abreu a 11 de agosto de 1729: (...) *No Correjo passado, lhe encomendei a V. Rma. hum baxo relevo de marmore, da grandeza do molde de papel que lhe mandei que era para se collocar sobre a porta da Igreja de Mafra, que representace Nossa Senhora com o menino no collo, em atto de o abraçar cetera. Agora de mais acresce dizer a V. Rma. que se deue exprimir no mesmo baxo relevo Santo Antonio,*



7 | Basílica de Mafra, fachada principal, São Francisco de Assis, da autoria de Carlo Monaldi, c. 1730-1731, mármore.

*e assim sara Nossa Senhora de meio corpo, o menino, e Santo Antonio de meio corpo. (...) —* chegara com veios visíveis, o que de imediato fora do desagrado do rei *Magnânimo*.

Contudo, num primeiro momento, o oficial da Secretaria de Estado pôde escrever para Roma, no dia 3 de janeiro de 1731: (...) *O Basso relevo que fes Monaldi teue boa aprovação, e permita Deus que a mesma, e melhor ainda tenham as Estatuas (...) —*

Lamentavelmente, na missiva sucessiva, de 10 de janeiro, já se referia que (...) *O Baxo Relevo, quando se vio em baxo fazia hum bom effeito, porem antehontem o vi no seu lugar, e me fes muito diuerso effeito; reconhecendo-se notauelmente os veos azuis que tinha a pedra (...) —*, manifestando-se de seguida o desejo de que o mesmo se não verificasse com as estátuas, ainda que para tal tivesse de despender-se quantias mais elevadas com os mármore.

Relativamente à apreciação escultórica destas obras de Monaldi, vários foram os autores que se ocuparam já em tecer considerações, preocupando-se em estabelecer paralelismos, sobretudo quanto aos santos





8 | Basílica de Mafra, galilé, São Sebastião, da autoria de Carlo Monaldi, c. 1730-1731, mármore.



9 | Basílica de Mafra, galilé, São Vicente, da autoria de Carlo Monaldi, c. 1730-1731, mármore.





10 | Basílica de Mafra, galilé, São Filipe de Néri, da autoria de Carlo Monaldi, c. 1730-1731, mármore.



11 | Basílica de Mafra, galilé, Santa Teresa de Ávila, da autoria de Carlo Monaldi, c. 1730-1731, mármore.





12 | Basílica de Mafra, interior, Santo Elias, da autoria de Carlo Monaldi, c. 1730-1731, mármore.

mais frequentemente representados no contexto da escultura barroca italiana, o que não é o caso de *São Vicente*, nem de *São Sebastião*, nem mesmo de *Santo Elias*, o qual Monaldi representa aqui com clara inspiração “berniniana”, traduzida na agitação de panejamentos e cabelos e na expressividade dramática do rosto. A influência “berniniana”, ainda que mitigada, é igualmente reconhecível na relativa intensidade da mão de *Santa Teresa* disposta sobre o seu peito. Por outro lado, estátuas como as da fachada ou as que ladeiam a porta principal filiam-se preferencialmente na corrente mais classicizante, de características mais pictóricas, que perpassa da obra de vários

escultores do *Settecento* romano. Ao *São Sebastião* e ao *São Vicente* acresce ainda o que pode identificar-se como sendo sinais da gradual introdução dos valores de uma nova tendência, o *barocchetto*, na procura de uma gestualidade que remete para a graça (mão esquerda do *São Vicente*) e pelo gosto da representação do pormenor decorativo (veja-se a renda da fímbria da veste do santo protetor de Lisboa).

Entre os autores que se ocuparam da obra de Monaldi em Mafra (ainda que sempre no contexto de obras não monográficas), deve referir-se Pier Paolo Quieto, que reconhece afinidades compositivas — chegando mesmo a falar de *cópia não idêntica* — entre o *São Filipe de Néri* de Monaldi e a representação do mesmo santo, realizada (em estuque), por volta de 1681, pelo borgonhês Michele Maille, italianizado como Michele Maglia ou Borgognone (1643-1703) para a igreja romana dos oratorianos, *Santa Maria in Vallicella*<sup>29</sup>.

Por seu lado, Jennifer Montagu<sup>30</sup>, nota, com pertinência, as afinidades existentes entre a *Santa Teresa* de Mafra e a *Santa Catarina* de Siena, realizada por Ercole Ferrata (c. 1610-1686) para a capela familiar (dedicada a *Santa Maria del Voto*) feita edificar pelos Chigi na Catedral de Siena<sup>31</sup>.

Quanto às duas estátuas da fachada da basílica e concretamente no que respeita ao *São Francisco*, é impossível ignorar que o mesmo Monaldi recebera de frei José Maria da Fonseca Évora, poucos anos antes (1720-1725), a incumbência de esculpir para a basílica vaticana outra estátua do santo de Assis, a que já atrás se aludiu. Todavia, eventuais afinidades entre as duas obras são dificilmente reconhecíveis, sendo mais óbvio considerar alguma inspiração compositiva de Monaldi numa outra estátua localizada na proximidade do seu *São Francisco*, na absida da basílica vaticana, o *São Domingos*, esculpido por Pierre Legros (1666-1719)<sup>32</sup>, logo nos primeiros anos de Setecentos, entre 1701 e 1706, no qual se identifica uma mesma solução no tratamento da massa de panejamentos (presos sob o livro), definindo uma série de linhas e sulcos diagonais, dinamizadores do conjunto pela sua repetição e pelos inerentes efeitos de claro-escuro.

Já o relevo figurando a *Virgem com o Menino e Santo António* se apresenta filiado preferencialmente na já mencionada corrente classicizante, marcada por uma influência de modelos pictóricos, designadamente das composições de Carlo Maratta (1625-1713)<sup>33</sup>.

Este recurso a referentes pictóricos para a realização de obras de escultura, e muito concretamente daqueles *marattescos*, verifica-se, como se disse, de forma genérica, no ambiente romano de Setecentos (prolongando-se até pela segunda metade da centúria) e, neste caso concreto que agora nos ocupa, denuncia, quanto a nós, a intervenção de uma figura determinante em todo o processo de importação de obras de arte para Mafra, ainda que tal seja pouco perceptível através da documentação concernente à encomenda da componente escultórica que até nós chegou: João Frederico Ludovice (1673-1752).



Se os documentos relativos à encomenda de escultura para Mafra não são reveladores do seu papel, que era, contudo, determinante (como nos é dado saber através de outras fontes), já volvidos alguns anos, no contexto da encomenda de outra obra de escultura — uma estátua de Nossa Senhora da Conceição em prata dourada para a Patriarcal de Lisboa —, Ludovice se encarregava de dar instruções técnicas para a sua feitura e, sobretudo, de fornecer modelos iconográficos e compositivos<sup>34</sup>. Esses modelos eram, na sua maioria, pinturas de Carlo Maratta, que Ludovice tivera a oportunidade de observar em Roma (nos anos em que aí permaneceu e trabalhou) e que, na sua versão gravada, conservava também na sua biblioteca pessoal<sup>35</sup>.

A escultura de Carlo Monaldi assume-se, afinal, como um eficaz compromisso entre esta via classicizante, que atravessa toda a produção escultórica romana dos séculos XVII e XVIII, e a preponderante herança “berniniana” que insistia em desmentir a imobilidade do mármore, animando e movimentando toda e qualquer figura nele esculpida.

#### Teresa Leonor M. Vale

ARTIS — Instituto de História da Arte,  
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa  
Imagens: 1 e 2: *Fabbrica di San Pietro in Vaticano*;  
3: Fundação da Casa de Bragança; 4: *Galleria  
Giovanni Pratesi*, Florença; 5 a 12: DGPC/Arquivo  
de Documentação Fotográfica. José Paulo Ruas,  
2017.

#### N O T A S

- <sup>1</sup> Cf. Teresa Leonor M. VALE — *Arte e Diplomacia. A Vivência Romana dos Embaixadores Joaninos*. Lisboa: Scribe, 2015, pp. 25-45.
- <sup>2</sup> Acerca de Fonseca Évora, veja-se, Teresa Leonor M. VALE — *A Escultura Italiana de Mafra*. Lisboa: Livros Horizonte, 2002, pp. 11-18 e, sobretudo, Teresa Leonor M. VALE — *Arte e Diplomacia...*, pp. 86-153.
- <sup>3</sup> A data de 1691, atribuída ao nascimento de Monaldi, resulta da leitura da inscrição que se encontra na sua estátua de *São Caetano* feita para a Basílica de São Pedro do Vaticano: CARLO MONALDI ROMANO — ETATI SUE 47 — 1738 e que anteriormente havia sido lida como 1730 — cf. Robert ENGGASS — “Lo Stato della Scultura a Roma nella Prima Mettá del Settecento”. In Sandra Vasco ROCCA, Gabriele BORGHINI (dir.) — *Giovanni V di Portogallo e la Cultura Romana del suo Tempo*. Roma: Argos Edizioni, 1995, p. 437.
- <sup>4</sup> Archivio del Vicariato (Roma), *S. Maria del Popolo, Libro dei Morti 1751-1764*, fl. 11v. ref. por Anne-Lise DESMAS — *Le Ciseau et la Tiare. Les Sculpteurs dans la Rome des Papes 1724-1758*. Roma: École Française de Rome, 2013, p. 42.
- <sup>5</sup> cf. Vittorio MOSCHINI — “Scultura Barocca in Roma dopo il Bernini”. *La Cultura*, 15 jun. 1923, vol. II, fasc. 8, p. 351; A. Ayres de CARVALHO — *A Escultura em Mafra*. Mafra: Ed. autor, 1950, p. 13; R. CHYURLIA — “Di Alcune Tendenze della Scultura Settecentesca a Roma e Carlo Monaldi”. *Commentari*, 1950, ano I, n.º 1, p. 222; N. A. MALLORY — “Notizie sulla Scultura a Roma nel XVIII Secolo (1717-1760)”. *Bolletino d'Arte*, 1974, série 5, vol. LIX, pp. 164-177; Jennifer MONTAGU — “D. João V and Italian Sculpture”. AA.VV. — *The Age of the Baroque in Portugal*. New Haven-Londres: Yale University Press, 1993, p. 83; Robert ENGGASS — “Lo Stato della Scultura a Roma nella Prima Mettá del Settecento”. In Sandra Vasco ROCCA, Gabriele BORGHINI (dir.) — Ob. cit., p. 428, e Jennifer MONTAGU — “João V e la Scultura Italiana”. In Sandra Vasco ROCCA, Gabriele BORGHINI (dir.) — Ob. cit., p. 387.
- <sup>6</sup> Cf. Jennifer MONTAGU — “D. João V and Italian Sculpture”. In AA.VV. — *The Age of the Baroque...*, p. 83, e Jennifer MONTAGU — “João V e la Scultura Italiana”. In Sandra Vasco ROCCA, Gabriele BORGHINI (dir.) — Ob. cit., p. 387.
- <sup>7</sup> Veja-se, Maria Giulia BARBERINI — “Tantum Sculptor et Arte Favet. Appunti per gli Scultori dei Concorsi dell'Accademia di S. Luca”. In Angela CIPRIANI (dir.) — *Aequa Potestas. Le Arti in Gara a Roma nel Settecento*. Roma: Edizioni De Luca, 2000, pp. 90 e 92.
- <sup>8</sup> Cf. L. PIRROTTA — “Carlo Monaldi accademico di S. Luca già bombardiere in pubblico”. *Urbe*, 1961, vol. XXIV, n.º 6, pp. 104-106.
- <sup>9</sup> Cf. a respeito desta congregação G. BONACCORSO, T. MANFREDI — *I Virtuosi al Pantheon: 1700-1758*. Roma: Argos, 1998.

- <sup>10</sup> Cf. Anne-Lise DESMAS — Ob. cit., pp. 72-74.
- <sup>11</sup> Cf. Anne-Lise DESMAS — Ob. cit., p. 12.
- <sup>12</sup> Porque, por diversas ordens de razão, serviram como termo de comparação parcial relativamente às obras de Mafra em análise.
- <sup>13</sup> Cf. G. BONACCORSO, T. MANFREDI — Ob. cit., p. 41.
- <sup>14</sup> Cf. documento publicado por Olga MINERVINO — “Nuovi Contributi su Bernardino Ludovisi Scultore Romano”. In Elisa DEBENEDETTI (dir.) — *Sculture Romane del Settecento III. La Professione dello Scultore*. Roma: Bonsignori Editore, 2003, p. 302.
- <sup>15</sup> Cf. V. TIBERIA — “S. Marco”. *Roma Sacra*, 1999, ano V, fasc. 15, p. 58.
- <sup>16</sup> Cf. R. PANTANELLA — “Per due monumenti funebri in S. Salvatore in Lauro”. *Storia dell'Arte*, 1997, n.º 90, pp. 306-309.
- <sup>17</sup> Archivio dell'Oratorio Scolare di S. Filippo Neri (Roma), vol. 37, ms. AVI 5, n.º 349 — manuscrito citado por Sara PERISSINOTTI ROSSI — “Opere inedite, nuovi documenti e notizie su Giovanni Battista Maini”. In Elisa DEBENEDETTI (dir.) — *Sculture Romane del Settecento. La Professione dello Scultore*. Roma: Bonsignori Editore, 2001, p. 64 e publicado por Anne-Lise DESMAS — Ob. cit., p. 394.
- <sup>18</sup> Luca Antonio CHRACAS — *Diario Ordinario*, 2 de agosto de 1727, n.º 1558, pp. 3-4.
- <sup>19</sup> Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), Secção de Reservados, Fundo Geral, mss. 41, n.º 7, doc. 21; esta carta foi parcialmente publicada por A. Ayres de CARVALHO — *D. João V e a Arte do Seu Tempo*. Lisboa: Ed. autor, 1962., vol. II, pp. 404 - 405, publicada por Pier Paolo QUIETO — *D. João V de Portugal e a Sua Influência na Arte Italiana do Século XVIII*. Lisboa-Mafra: Elo, 1989, pp. 86-89; José Fernandes PEREIRA — *Arquitetura e Escultura de Mafra*. Lisboa: Editorial Presença, 1994, pp. 341-344, e Teresa Leonor M. VALE — *A Escultura Italiana de Mafra...*, pp. 127-132; os excertos da carta que seguidamente se citarem estão em transcrição nossa.
- <sup>20</sup> BNP, Secção de Reservados, Fundo Geral, ms. 41, n.º 7, doc. 46, fl. 1v.
- <sup>21</sup> Como já tivemos ocasião de abordar em Teresa Leonor M. VALE — *A Escultura Italiana de Mafra...*
- <sup>22</sup> Cf. Paola FERRARIS — “José Maria da Fonseca d'Évora”. Sandra Vasco ROCCA, Gabriele BORGHINI (dir.) — Ob. cit., pp. 509-510.
- <sup>23</sup> DGPC/Biblioteca da Ajuda (BA), ms. 49-IX-25, fls. 63-73; este manuscrito foi por nós abordado numa conferência intitulada “A Academia de Portugal em Roma ao tempo de D. João V”, realizada em 2016, no âmbito das comemorações dos 180 Anos da Academia Nacional de Belas-Artes, a sua transcrição integral constituiu-se como anexo ao nosso texto, incluído no respetivo volume de atas, o qual se encontra no prelo.
- <sup>24</sup> DGPC/BA, ms. 49-IX-25, fl. 66.
- <sup>25</sup> Teresa Leonor M. VALE — *Escultura Barroca Italiana em Portugal. Obras dos Séculos XVII e XVIII em Coleções Públicas e Particulares*. Lisboa: Livros Horizonte, 2005, pp. 119-124, e Teresa Leonor M. VALE — *Scultura Barroca Italiana in Portogallo. Opere, artisti, committenti*. Roma: Gangemi Editore, 2010, pp. 183-187.
- <sup>26</sup> BNP, Secção de Reservados, Fundo Geral, ms. 41, n.º 7, doc. 10, fl. 1 v.
- <sup>27</sup> BNP, Secção de Reservados, Fundo Geral, ms. 41, n.º 7, doc. 38, fl. 1-1 v.
- <sup>28</sup> BNP, Secção de Reservados, Fundo Geral, ms. 41, n.º 7, doc. 39, fl. 1 v.
- <sup>29</sup> Cf. Pier Paolo QUIETO — Ob. cit., p. 77.
- <sup>30</sup> Cf. Jennifer MONTAGU — “João V e la Scultura Italiana”. In Sandra Vasco ROCCA, Gabriele BORGHINI (dir.) — Ob. cit., p. 401.
- <sup>31</sup> O modelo dessa figuração da santa dominicana pode observar-se no oratório da Igreja de Santa Catarina de Siena da *via Giulia*, Roma.
- <sup>32</sup> Curiosamente, Robert ENGGASS — *Lo Stato della Scultura a Roma nella Prima Metá del Settecento...*, p. 428, nota precisamente a propósito das obras de Monaldi: (...) *Le sue opere, che rivelano una scarsa se non addirittura nulla influenza del Rusconi, sono largamente indebitate com Le Gros (...)*.
- <sup>33</sup> Nota esta inspiração em modelos de Maratta, Sandra SALDANHA — “Expressões em confronto: a cultura visual romana e as fontes pictóricas da escultura do século XVIII em Portugal”. *Cultura*, 2008, n.º 25, pp. 281-282.
- <sup>34</sup> Cf. Jennifer MONTAGU — *Gold, Silver and Bronze. Metal Sculpture of the Roman Baroque*. New Haven-Londres: Yale University Press, 1996, pp. 211-212, e Teresa Leonor M. Vale — “A estátua de Nossa Senhora da Conceição da Patriarcal de Lisboa e a eleição de modelos pictóricos para obras de escultura, num texto de João Frederico Ludovice. *Artis: Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, 2009, n.º 7-8, pp. 317-332, e Teresa Leonor M. VALE — “Di bronzo e d'argento: sculpture del Settecento italiano nella magnifica Patriarcale di Lisbona”. *Arte Cristiana. Rivista Internazionale di Storia dell'Arte e di Arti Liturgiche* 2012, ano 100, n.º 868, pp. 57-66.
- <sup>35</sup> Direcção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Casa da Suplicação, Juízos Diversos, Inventários, cx. 1.927, ms. 275 — *Rol do Estudo de Estampas de Estoria, e otras de Arcitetura, que deichou o Senhor Brigadeiro João Federico Ludovice, que Deos tem*, fls. 57-60v., documento parcialmente publicado por Horácio Manuel Pereira BONIFÁCIO — *Polivalência e Contradição. Tradição Seiscentista. O Barroco e a Inclusão de Sistemas Ecléticos no Século XVIII. A Segunda Geração de Arquitectos*. Lisboa: 1990, pp. 297-301, dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa, texto policopiado, e publicado integralmente em transcrição nossa em Teresa Leonor M. VALE — *Ouvresaria Barroca Italiana em Portugal: Presença e Influência*. Lisboa: Scribe: 2016, pp. 513-517.